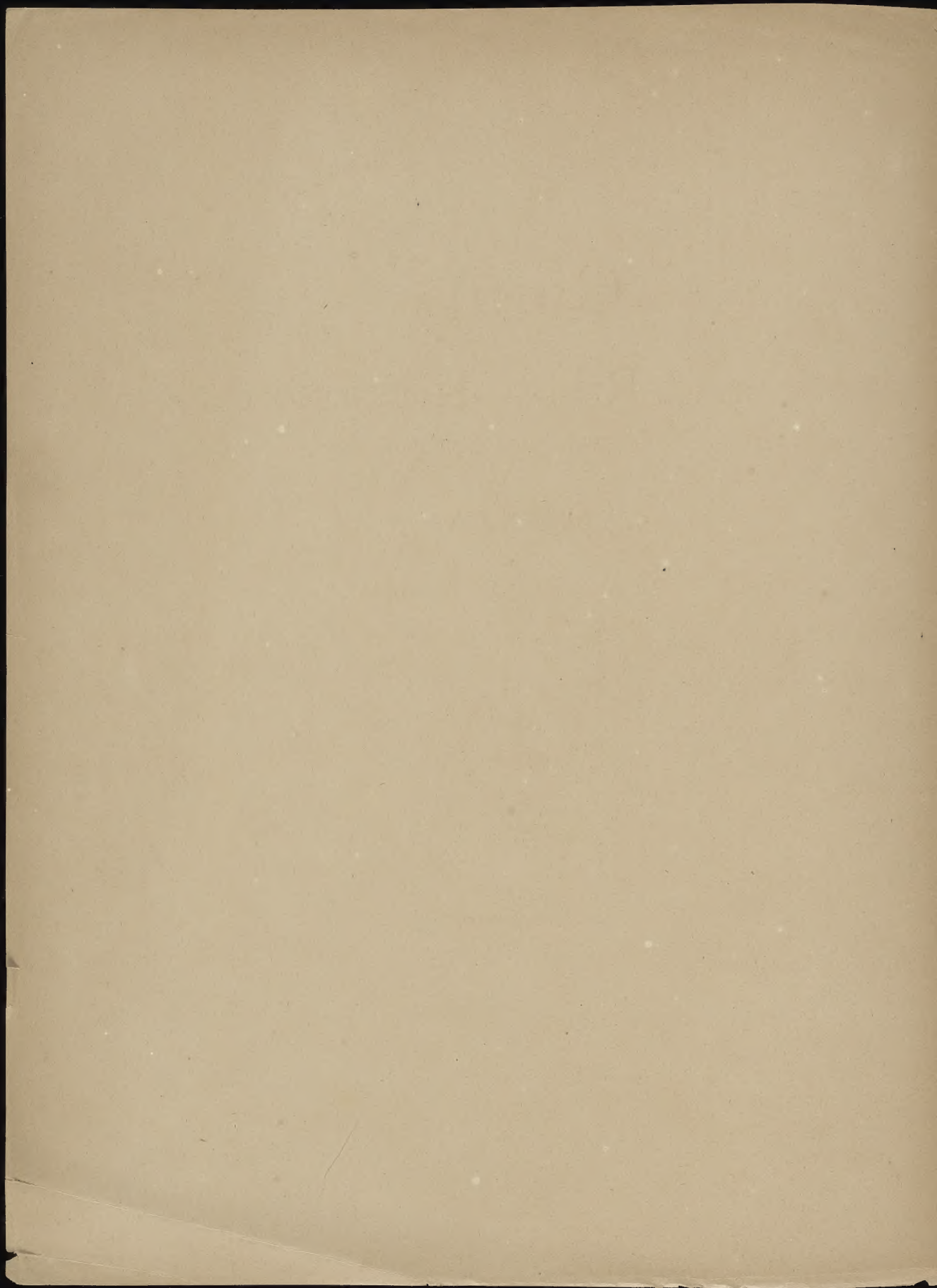
# La Cappella della Regina Teodolinda
## in Monza
### e le sue pitture murali

# LA CAPPELLA
# DELLA REGINA TEODOLINDA
# IN MONZA

CARLO FVMAGALLI — LVCA BELTRAMI

# LA CAPPELLA DETTA DELLA REGINA TEODOLINDA NELLA BASILICA DI SAN GIOVANNI IN MONZA E LE SVE PITTVRE MVRALI

MILANO
- MDCCCLXXXXI -

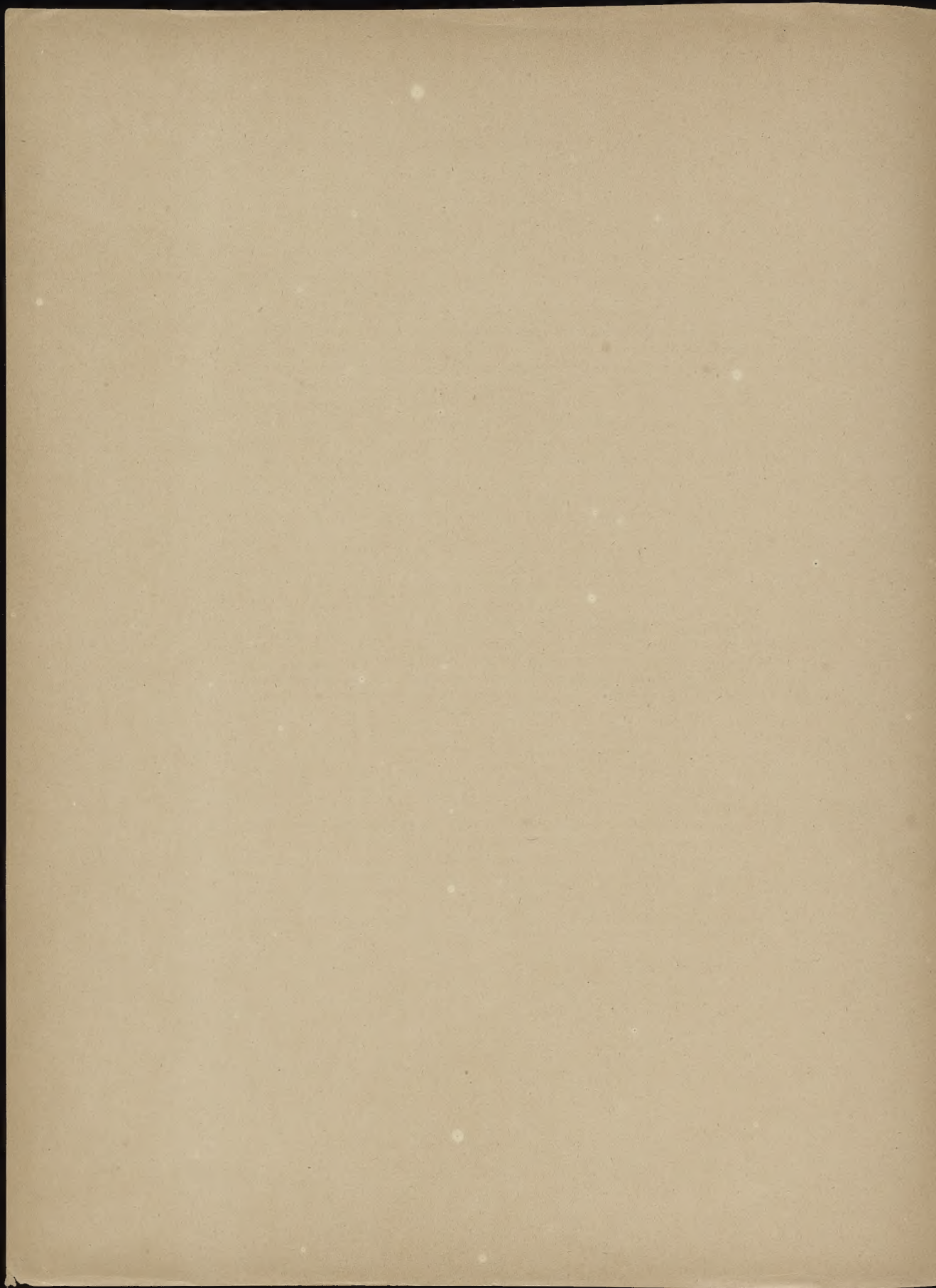
*Milano, agosto 1891.*

Le opere di restauro eseguite in questi ultimi anni alla Cappella della Regina Teodolinda, nella Basilica di S. Giovanni Battista in Monza, hanno ritornato nuovamente in luce la ricca decorazione pittorica di cui vanno rivestite le pareti e la vôlta, richiamandovi l'attenzione degli studiosi e l'ammirazione dei visitatori. L'interesse di queste pitture — le quali ci offrono un importante esempio dello sviluppo della pittura in Lombardia nella prima metà del Secolo XV — mi hanno incoraggiato a trar partito dalla mia condizione di dilettante in fotografia, per riprodurre le decorazioni della vôlta e le varie composizioni che illustrano i principali fatti della vita della Regina Teodolinda: e se da una parte la qualità di semplice dilettante poteva farmi temere che il cómpito prefissomi fosse troppo arduo, d'altra parte mi sentiva confortato dalla lusinga, che l' opera mia avesse ad essere, in ogni modo, benignamente accolta come una prova sincera di affetto e di interesse per una delle glorie artistiche della mia città natia.

Nel presentare al pubblico il mio lavoro, incoraggiato a ciò dal Regio Ministero della Pubblica Istruzione, credo conveniente esporre qualche avvertenza riguardo alla riproduzione fotografica.

Innanzi tutto non riuscirà difficile agli studiosi il constatare come il diverso grado di finitezza che si nota nella riproduzione delle tavole, dipenda esclusivamente dal differente stato di conservazione presentato dai dipinti in causa del deperimento e delle manomissioni che questi hanno subito: fu specialmente in considerazione di questo particolare stato di conservazione, che — reputando anzitutto indispensabile assicurare alla riproduzione la maggiore finitezza possibile del disegno — non ho creduto fosse il caso di ricorrere alle lastre isocromatiche, l'impiego delle quali non poteva essere giustificato dal deperimento e dalle alterazioni subite dai colori.

Effettuata così la riproduzione dei dipinti nel modo migliore che mi fu possibile, ottenendo nelle tavole in eliotipia quelle minute particolarità che difficilmente si possono avvertire dall'esame degli stessi originali, e che per il progressivo deperimento pur troppo vanno di nuovo scomparendo, ho stimato pregio dell'opera accompagnare alle tavole la illustrazione storica della Cappella della Regina Teodolinda e dei dipinti che la adornano: e per questa illustrazione ho approfittato della collaborazione dell'Arch. Luca Beltrami, il quale — nella qualità di Regio Delegato alla Conservazione dei Monumenti in Lombardia — ebbe a compiere le recenti opere di restauro alla Cappella stessa.

CARLO FUMAGALLI.

Nell'accingerci a parlare delle pitture murali nella Cappella della Regina Teodolinda in Monza, crediamo debba interessare il riassunto delle notizie storiche, che si riferiscono all'origine della Cappella e alle vicende da questa attraversate, notizie che ci fu possibile di raccogliere sia coll'esame dei documenti, sia cogli studi e le ricerche fatte sul monumento, coadiuvati in ciò dall'egregio Sac. Prof. Achille Varisco, benemerito cultore delle memorie storiche di Monza.

*

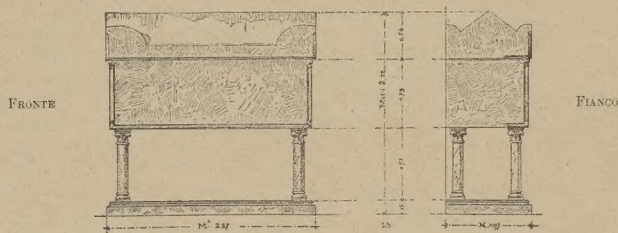
Bonincontro Morigia nel suo *Chronicon Modoetiense*, al Capo X del Libro I, riferisce sotto l'anno 628 come, venuta a morte la Regina Teodolinda, il di lei corpo venisse sepolto « *honorabiliter in terra juxta Agilulfum virum suum* » nella Basilica di S. Giovanni ch'ella aveva innalzato in Monza.

Tale sepoltura in terra, conforme all'uso dei Longobardi, è a credere sia stata effettuata nella parte della Basilica, sulla quale più tardi venne eretta la Cappella denominata della Regina Teodolinda: ed è pure a credere che il luogo della sepoltura sia stato, fin da quell'epoca, contraddistinto con un monumento funerario; giacchè nel Cerimoniale antico di Monza, composto fra il 1190 e il 1210, si parla più volte del sepolcro della Regina, col menzionare le cerimonie che tradizionalmente si compivano ogni anno davanti ad esso: così alla vigilia di S. Vincenzo — 22 gennaio, giorno considerato come anniversario della morte della Regina — si dice: « *Pul-* « *satis Vesperis. In primis facimus anniversarium regine nostre ante sepulchrum ejus absque lau-* « *dibus — Post Benedicamus Domino dicuntur vespere de mortuis ibi juxta sepulchrum regine. Post*

« *Vesperas iterum dicuntur ante sepulchrum ejus vespere de mortuis,* » (Frisi, *Mem. Stor. di Monza*, Vol. III, pag. 197-198).

Allorquando nel maggio del 1300 si procedette all'ampliamento della Basilica, mediante la riforma della parte absidale, le due Cappelle laterali all'altare maggiore subirono una radicale trasformazione; giacchè mentre originariamente avevano la medesima larghezza delle navate minori, e cioè braccia 9 — come potè essere constatato or sono due anni nei lavori di rifacimento del pavimento — vennero le Cappelle allargate alla misura attuale di braccia 14, e mentre in origine terminavano, o a forma semicircolare, conforme alla struttura basilicale lombarda, oppure semplicemente a forma rettangolare, come sarebbe indicato dalle traccie rinvenute nel 1889, le due Cappelle vennero ricostrutte colla parete di fondo a pianta poligonale, disposizione resa possibile dalla introduzione del sistema di vôlte basato sull'arco acuto, che a quell' epoca si andava sviluppando nella architettura lombarda.

La supposizione che la tomba della Regina Teodolinda si trovasse nella parte absidale della Basilica sarebbe avvalorata dal fatto che nel 1308 — come conseguenza dell'ampliamento che era stato iniziato nel maggio del 1300 — si presenta l' accenno di una migliore sistemazione della sepoltura di Agilulfo e Teodolinda, riponendo i loro avanzi mortali in un'urna marmorea, in modo da rendere più solenni le cerimonie che, in onore della Regina, si compivano ogni anno. Infatti il Necrologio di Monza, sotto il 23 novembre 1308, riferisce: « *Translatio Theodellende* « *Regine in Ecclesia Modotiensi in terra sepulta et posita in quodam nauello lapidis una cum Aiulfo Rege,* » (Frisi, op. cit., Vol. III, pag. 139).

E dal canto suo il cronista Galvaneo Fiamma, nel suo *Manipulum Florum*, riferisce « *Theo-* « *dolinda in Modoetia tumulatur anno Domini 627, cujus corpus anno Domini 1310 translatum fuit* « *in urna marmorea alto loco sita, cujus etiam imago ibi decenter sculpta conspicitur,* » (*Rer. Ital. Scrip.*, Tomo IX, cap. 92, pag. 592). Delle due date che ci riportano i passi succitati, è a ritenere come più attendibile, quella del Necrologio la quale stabilisce il trasporto all'anno 1308. I lavori di ingrandimento della Basilica si sarebbero quindi estesi dal 1300 al 1308, celebrandosi il compimento solenne dei lavori col trasporto della tomba della Regina « *in qua translatione interfuerunt magna moltitudo Religiosorum et Laycorum,* » (Frisi, op. cit., Vol. III, pag. 139).

Nell'*urna marmorea alto loco sita* è facile riconoscere il sarcofago che ancor oggidì racchiude gli avanzi della Regina e di Agilulfo: giacchè il carattere della decorazione nell' urna e nelle colonnine che la sorreggono, corrisponde appunto a quello usato nei primi anni del secolo XIV.

In quale punto della Basilica fosse stato eretto a quell' epoca il sarcofago, non appare da quei due documenti; ma è a ritenersi che l'urna sepolcrale sia stata collocata nella Cappella a destra dell'altare maggiore, poichè da un successivo documento del Necrologio di Monza, sotto l'anno 1346 si dice: « *MCCCXLVI die lune XVIIII mensis junii Rever. Pater Dominus Calvus de* « *Calvis Placentinus, Episcopus Bubiensis consecravit Altare situm in Ecclesia S. Johannis Modoeciensis* « *prope sepulchrum Regine Theodelende ad honorem Dei et beatorum martyrum Viti et Vincencii.* » (Frisi, op. cit., Vol. III, pag. 124). Ora risulta da documenti che già prima del 1300 la Cap-

pella a destra dell' altare maggiore era dedicata a S. Vito, e qualche anno prima della consacrazione di quell'altare era già menzionata come *Cappella martyrum*.

*A* Fondazioni della Tomba della Regina.

*B* Fondazioni dell'altare.

*CC* Muro di fondo della Basilica prima dell'ampliamento eseguito nei primi anni del Secolo XIV.

*D* Muro determinante la larghezza originaria della Cappella, in corrispondenza al muro longitudinale della navata minore.

*E* Antica porta di comunicazione fra la Cappella ed il Coro dell'altare maggiore.

*F* Tomba sotto il piano del pavimento.

*G* Cella funeraria della Confraternita del Rosario.

*H* Cella funeraria della Famiglia Durini.

*I* Altra tomba sotto il pavimento.

*MN* Linea della balaustrata che divideva in due parti la Cappella prima del 1880.

Se non è possibile precisare coi documenti quale fosse la posizione originaria del sarcofago, si può però, dall'esame di questo, avere l'indizio che l' urna venne scolpita per modo da essere adossata ad una delle pareti della Cappella: infatti si può constatare come la faccia posteriore del sarcofago sia lavorata rozzamente, e se a ciò si aggiunge il fatto che, mentre la faccia anteriore del sarcofago ha gli spigoli verticali arrotondati mediante la disposizione di una cordonatura a forma di colonnina, siffatta disposizione non si verifica nei due spigoli verticali della faccia posteriore (V. disegno a pag. 8), si viene a riconoscere che questa faccia del sarcofago era destinata a rimanere aderente ad una delle pareti: l'essere poi il sarcofago portato semplicemente da quattro colonnine piuttosto esili, concorre ad avvalorare l'ipotesi che si trovasse appoggiato al muro della Cappella. Tale collocazione originaria dovette essere modificata allorquando, verso la metà del secolo successivo, si passò a decorare tutte le pareti della Cappella colle pitture che rappresentano i principali fatti della vita della Regina Teodolinda, e formano l'argomento principale della presente pubblicazione; giacchè la zona inferiore di questi dipinti dista solo metri 1,10 dal pavimento, senza presentare alcuna interruzione che corrisponda allo spazio che avrebbe dovuto essere mascherato dal sarcofago. Bisogna quindi ammettere necessariamente che, all'epoca in cui furono iniziate le decorazioni delle pareti, la tomba della Regina Teodolinda venisse staccata dal muro per essere disposta vicino all'altare, oppure sia stata rimossa dalla Cappella, e ciò allo scopo di poter svolgere liberamente e senza interruzione la serie dei dipinti. Questa seconda ipotesi potrebbe essere avvalorata dalla considerazione che, all'atto stesso in cui si decise di decorare in modo così splendido la Cappella per onorare la memoria della Regina, non doveva essere fuor di luogo il proposito di dare un aspetto più decoroso anche alla sepoltura; giacchè la forma semplice e rozza del sarcofago non poteva certo accordarsi colla nuova decorazione pittorica, la quale annunciava già tutta la ricchezza e l'eleganza del Rinascimento. Ma, in appoggio alla prima ipotesi, sta il fatto che la tomba della Regina si

trovò per qualche tempo collocata dietro l'altare, e affatto isolata, come potè essere constatato nella circostanza della recente rinnovazione del pavimento nella Cappella: infatti a m. 1,80 dalla parete di fondo si rinvenne una muratura di fondazione a forma rettangolare (lettera *A* nel disegno planimetrico) delle dimensioni di m. 2,10 in lunghezza per m. 0,72 in larghezza: ora tenendo conto che tali misure corrispondono precisamente al sarcofago, e tenendo calcolo altresì che agli angoli di tale muratura di fondamento si trovarono ancora in posto dei grossi laterizii a forma quadrata che accennavano essere il piano di posa per le quattro colonne del sarcofago, si deve concludere che quel fondamento determina la posizione occupata dalla tomba della Regina quando era *prope altare*, e precisamente a cent. 75 di distanza dell' altro fondamento, pure rettangolare (lettera *B*) di m. 2,35 per m. 1,35, che indica la posizione originaria dell'altare.

*

Premesse queste notizie riguardanti la origine della cappella e le vicende della tomba della Regina prima del secolo XIV, passiamo ad esaminare la decorazione pittorica che si svolge su tutta la superficie della Cappella. È facile il rilevare come tutto il lavoro sia da assegnare a due epoche distinte, giacchè se la decorazione delle pareti si presenta come lavoro della metà del secolo XV, quella della vôlta deve essere invece considerata come opera dei primi anni di quel secolo, o della fine del secolo antecedente.

L'Abate Malvezzi, nel suo libro *Le glorie dell' Arte Lombarda*, osserva essere probabilissimo che la pittura della vôlta sia opera di Michele Molinari, pittore ricordato dal Lomazzo: ma tale supposizione, come pur troppo molte altre esposte nello stesso libro, non si fonda sopra argomento qualsiasi che ci persuàda a tenerne calcolo. Non vi è, al contrario, incertezza riguardo agli autori delle pitture delle pareti. Il Frisi, nelle sue *Memorie Storiche di Monza* (Tom. I, cap. III, pag. 16) parlando della Cappella detta della Regina, osservava come: « i fatti storici dei Longobardi, e specialmente « quelli di Teodelinda relativi a Monza e alla sua Basilica, dipinti con isfarzosa profusione d'oro sulle « pareti della Cappella del SS. Rosario, altre volte detta *Cappella Reginæ*, potrebbero verosimil- « mente credersi eseguiti sul modello di antiche pitture » riferendosi ai dipinti che la Regina Teodolinda avrebbe fatto eseguire nel palazzo che, secondo Paolo Diacono, ella volle erigere in Monza, e che sarebbe stato abbellito con pitture, come risulterebbe dalla frase *depingi fecit* che si legge nella edizione Lindenbrugiana. Aggiunge il Frisi: « Troffo o Troso da Monza, pittore « eccellente, lodato da varii scrittori, diede a quest'opera il compimento nel 1444, a spese di una « delle estinte famiglie Monzesi, detta de' Zavatarii, » come accennano i seguenti versi scritti su quelle stesse pareti, entrando nella nominata Cappella a mano destra:

1444

SUSPICE QUI TRANSIS, UT VIVOS CORPORE VULTUS
PENEQUE SPIRANTES, ET SIGNA SIMILLIMA VERBIS.
DE ZAVATARIIS HANC ORNAVERE CAPELLAM
PRAETER IN EXCELSO CONVEXAE PICTA TRUINAE.

Gli scrittori cui allude il Frisi per assegnare al Troso i dipinti sono il Lomazzo, il Morigia, nella *Nobil. Mediol.*, lib. III, il Torre nella *Descrizione di Milano*, pag. 219, e l' Orlandi nell' *Abecedario pittorico*, pag. 410: ma l'asserzione che il Troso da Monza abbia dipinto la Cappella della Regina Teodolinda, benchè accolta già prima del Frisi anche dall'Argelati nella *Bibl. Script. Med.* non è basata sopra alcun documento: e ciò che riesce ancora più strano si è che la erronea attribuzione dei dipinti a Troso da Monza, abbia potuto affermarsi malgrado la succitata iscrizione, secondo la quale invece i Zavattari avrebbero ornato la Cappella, ad eccezione dei dipinti della vôlta. La parola « *ornavere* » vi sta indubbiamente per « *pinxerunt* », mentre la interpretazione messa innanzi dal Frisi, che i dipinti siano stati eseguiti solo per commissione dei

Zavattari, è contrastata anche dagli stemmi dipinti nelle pareti absidali, i quali non si riferiscono alla famiglia Zavattari, portando esclusivamente emblemi viscontei e sforzeschi, come vedremo più innanzi.

Si può spiegare l' origine e la facile accoglienza che ebbe tale erronea attribuzione col fatto che, nei secoli addietro non era noto alcun documento circa i Zavattari come artisti, mentre era abbastanza ricordato Troso, e questi, come nativo di Monza, potè essere facilmente considerato quale autore del lavoro. Anche la supposizione, messa innanzi da vari scrittori, che Troso non sia altro che la abbreviazione alterata di Cristoforo, nome di un Zavattari, non regge, perchè Cristoforo Zavattari lavorava nel primo decennio del secolo XV, mentre Troso da Monza lavorava ancora nell'ultimo decennio dello stesso secolo.

Ma oggidì la esatta interpretazione della iscrizione viene avvalorata da vari documenti, che attestano come nei primi tre quarti del secolo XV, siasi distinta nell' arte della pittura la famiglia Zavattari. Le principali memorie relative a questa famiglia di artisti si conservano negli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano: sotto l'anno 1404 Cristoforo Zavattari è incaricato dalla Fabbrica di collaudare delle vetrate assieme a Zannoto da Vanzone; cinque anni dopo lo stesso Zavattari è pagato per alcuni lavori di doratura a scolture della Fabbrica. Più tardi, nel 1417 si trova che Franceschino Zavattari *de Mediolano* (1) si offre di fare le vetrate istoriate dei due grandi finestroni laterali a quello centrale dell'abside; e la offerta viene accettata in data 9 febbraio 1417, se non che poco dopo, non risulta per quale motivo, la commissione di queste vetrate viene passata a Mafiolo di Cremona, detto della Rama, come appare da un pagamento fatto a questo Mafiolo in data 31 ottobre 1417. Un altro Zavattari è ricordato negli Annali all'anno 1456, sotto il nome di Ambrogio, autore della decorazione della volta della cappella dedicata ai quattro Evangelisti in Duomo, coll'immagine di S. Giovanni « *in formam aquilae* » e di altri lavori di pittura collaudati da Cristoforo Moretti nel 1459. Infine di Gregorio Zavattari sarebbe un affresco nel Santuario di Corbetta in data 1475; il quale Gregorio, unitamente a Francesco Zavattari ebbe a dipingere, nel 1479, la leggenda di S. Margherita nella chiesa omonima di Milano, ora distrutta.

Fra questi pittori, quello che ha maggiori titoli per essere considerato come principale autore dei dipinti della Cappella, è a nostro avviso, il Franceschino: infatti se si ammette che quando egli assumeva nel 1417 l'importante lavoro della esecuzione delle vetrate pei due grandi finestroni dell' abside nel Duomo, non potesse avere un' età inferiore ai 25 anni, risulta che il lavoro della Cappella della Regina Teodolinda, condotto a termine, o per lo meno già a buon punto, nell'anno 1444, sarebbe stato eseguito da Franceschino negli anni del suo maggiore vigore artistico. Nell'opera *Geschichte der italienischen Malerei* dei sig. Crowe e Cavalcaselle, i dipinti sono attribuiti non solo a Francesco, ma altresì a Cristoforo, assai probabilmente fratello di Francesco; pure, trovandosi nei documenti degli Annali del Duomo che Cristoforo dipingeva già nel 1402, ed era anzi chiamato come giudice nella approvazione dei lavori delle vetrate, il che implica dovesse avere una certa considerazione e quindi una certa età, ci sembra poco probabile che egli lavorasse ancora nel 1444 alla Cappella della Regina: ci sembra invece più presumibile il ritenere che qualche altro Zavattari, figlio forse di Cristoforo o di Franceschino, abbia coadiuvato quest'ultimo nel lavoro della Cappella (2).

(1) Il casato dei Zavattari era diffuso fin dal 1300 in Milano: nel 1376 è menzionato, in un atto notarile, il portico coperto « *quod apellatur de Zavatariis* » come esistente in Porta Vercellina.

(2) Rilevando come alcuni scrittori menzionino anche un Vincenzo Zavattari, riesce degno di nota il fatto di tre Zavattari portanti i nomi dei Santi Ambrogio, Gregorio e Vincenzo, dipinti nella Cappella di Monza. — Da un rogito 3 marzo 1479 (vedi Doc. VIII), risulta che Gregorio era figlio di Francesco, assai probabilmente il Franceschino, e che con Gregorio lavorava un altro Francesco figlio di Giovanni. Questo Giovanni, che poteva essere fratello di Cristoforo e Franceschino, è stato forse il collaboratore di quest'ultimo a Monza.

*

Ed ora esporremo qualche considerazione riguardo al carattere dei dipinti.

Ciò che colpisce anzitutto l'osservatore si è il partito largamente svolto di una decorazione in rilievo a stucco dorato, la quale mira a dare una grande unità a tutta la composizione: questo partito — adottato dapprima nella vôlta per staccare le figure sopra un fondo a decorazioni geometriche, e per arricchire lo sviluppo dei costoloni della vôlta — venne successivamente esteso alle pareti, non solo per rilevare tutte le composizioni sopra un fondo geometrico, anzichè sopra un cielo, ma coll'intento di accrescere l'effetto delle pitture, per cui si vennero modellando in rilievo i lembi e le decorazioni delle vesti, le cinture, i diademi, i giojelli e le mitre, le bardature dei cavalli, le armature, le lance e le spade, le trombe, i bastoni del comando, gli arredi sacri, i bastoni pastorali, le croci, i candellieri, le coppe, tutto quanto insomma comportava l'effetto di una doratura che potesse avvantaggiarsi col rilievo dello stucco. Riguardo allo stile delle pitture sulle pareti, osserveremo come l'aggruppamento sempre fitto e poco variato dalle figure, l'accentuazione piuttosto misurata nella composizione per la maggior parte dei quadri, il lusso degli accessori, la ricchezza delle vesti, la lunghezza delle figure e il poco movimento in molte di queste, il drappeggiare semplice, ma in più di un punto convenzionale, la predilezione di rappresentare i cavalli, il paesaggio montuoso con case e castelli, la mancanza di prospettiva aerea e la convenzionalità della prospettiva nelle parti architettoniche che abbondano nelle composizioni e servono a limitare i varii quadri, la tecnica e il modo di comporre più proprii della miniatura che della pittura murale, sono caratteri che, come derivazione della scuola Senese si veggono nelle opere del Nelli da Gubbio e di Lorenzo da San Severino, e in modo più spiccato, e con arte superiore, si ritrovano in Gentile da Fabriano, e nel Pisanello. Si potrebbe quindi congetturare che i Zavattari abbiano lavorato con questi due ultimi pittori, che operarono al Palazzo Ducale di Venezia nel primo quarto del secolo XV, o ne abbiano subito dirittamente la influenza; e la supposizione non è infondata, giacchè Franceschino Zavattari — che nel 1417 si dichiarava disposto ad eseguire le vetrate del Duomo, e nella sua istanza si impegnava a « *facere conduci ab Alamania vel a Venetiis* » i vetri occorrenti — potè avere occasione per l'arte sua di decoratore in vetri, di recarsi a Venezia nel tempo in cui vi lavoravano i due artisti summenzionati. Oltre che i costumi, le forme e gli atteggiamenti delle figure, sono da notarsi come inspirati particolarmente alle pitture del Pisanello gli aggruppamenti dei cavalieri: persino in qualche convenzionalità di forma si può rilevare una imitazione del grande Veronese. Nei tipi, e specialmente in quelli femminili, si risente invece l'influenza di Masolino da Panicale, il che si spiega col fatto che i Zavattari ebbero certamente occasione ed agio di osservare le pitture che Masolino eseguì, dal 1428 al 1435 circa, nel Battistero di Castiglione Olona, non lontano da Monza. Certamente quando si osservano le pitture di Castiglione — le quali erano già compiute quando il lavoro della Cappella di Monza era ancora in corso di esecuzione — non si può a meno di constatare la grande superiorità di Masolino nella semplicità e chiarezza della composizione, nella efficacia della prospettiva aerea, nella purezza del disegno, nella tecnica di esecuzione, nella ricerca coscienziosa del sentimento in ogni figura e nello studio delle attitudini; ma questi stessi pregi concorrono a mettere maggiormente in evidenza il carattere speciale della pittura degli Zavattari, che si mantiene invece eminentemente decorativa, tendendo essenzialmente a produrre una viva impressione di ricchezza.

Senza entrare in una particolare analisi delle varie composizioni, giacchè non crediamo opportuno invadere il campo riservato agli studiosi mediante l'esame nella fedele riproduzione delle tavole in eliotipia, ci limiteremo ad avvertire come nelle rappresentazioni architettoniche, — così frequenti nello sviluppo delle varie scene, — si mantengano rigorosamente le forme gotiche, mentre nelle stesse opere di quei pittori che hanno esercitato la loro influenza sui Zavattari, già si era estrinsecato lo studio delle composizioni architettoniche nello stile del Rinascimento, e questo in modo assai spiccato in Masolino. Questo fatto si può spiegare pensando che i Zavattari, come artisti che furono in rapporto colla Fabbrica del Duomo di Milano, non pote-

rono a meno di attenersi al particolare carattere decorativo che a quell'epoca si manifestava non solo nella struttura, ma anche in ogni accessorio di quel monumento.

Non vanno dimenticati gli emblemi e le imprese, che sono raffigurati nelle tre pareti absidali, dovendosi ritenere che si riferiscano a chi fece eseguire le decorazioni della Cappella. Al disopra della finestra centrale sta lo stemma del Vicariato Imperiale, la biscia viscontea inquartata coll' aquila imperiale; lo stemma posto sulla finestra di destra porta una corona dorata col motto *a bon droit* e due rami di palma e di ulivo; lo stemma a sinistra porta il panno bianco pieghettato, fermato con un nodo sormontato da una corona contenente la colomba col motto *a bon droit*. Questi emblemi si riportano al dominio di Filippo Maria Visconti.

Sotto alla finestra di destra vi è un altro stemma inquartato colle tre bende ondate, i tre anelli, lo scopetto e il morso, e sotto la finestra di sinistra lo stemma colla biscia viscontea, e questi due si riferiscono a Francesco Sforza, di cui recano ai lati le iniziali F. S. Questi emblemi Sforzeschi proverebbero che il compimento dei dipinti nella parte inferiore della Cappella si sarebbe protratto dopo il 1450.

*

A spiegare ed a giustificare le condizioni in cui le pitture giunsero a noi, non sarà senza interesse riassumere brevemente le vicende ch'ebbero a subire.

L'accenno più remoto di una operazione di restauro ai dipinti risale ai primi anni del secolo XVII. Avendo l'abate Zucchi Bartolomeo di Monza dedicata l'*Historia della Serenissima Theodolinda*, da lui pubblicata in Milano nel 1607, al Duca Guglielmo II di Baviera, questi con lettera da Monaco in data 14 febbraio 1615, ne ringraziava di nuovo l'Abate Zucchi, e volendo mostrare il suo interessamento per la illustrazione pittorica della Regina — la cui descrizione era stata dall'abate Zucchi comunicata, con lettera 10 aprile 1613, al confidente del Duca di Baviera Velseri — aggiunge: « Quanto alla Capella della suddetta Santissima Teodelinda, per la renovatione della « quale mi scrisse già alcuni mesi sono, che un pittore ne addimandava scudi centoventi, facci « lei pure che egli vi attenda con diligenza et assiduità, et quando sarà compita l'opera avisi « per che mezzo se lo habbi da far rimettere il denaro. » (Frisi, op. cit., Vol. I, pag. 159).

Nessun altro documento viene ad attestarci che la *renovatione* delle pitture abbia avuto luogo: ma il vedere l'abate Zucchi ancora in relazioni epistolari col Duca di Baviera nel 1620, ci induce a credere che l'operazione sia stata eseguita: d'altra parte l'ammontare della somma richiesta può lasciarci arguire che il lavoro dovette limitarsi ad una semplice ripulitura dei dipinti. Non sarà inutile avvertire a proposito dell'interessamento del Duca di Baviera, come da altra lettera del gennaio 1614 dell'abate Zucchi al Velseri, risulterebbe, che fosse intenzione del Duca di Baviera, di illustrare in incisione i dipinti, perchè lo Zucchi annuncia di avere in casa l'*intagliatore* che deve levare i disegni della Cappella pel Duca; illustrazione, che secondo lo Zucchi, in lettera 10 aprile 1613 « non si farebbe intagliare con cento scudi ».

Di un secondo restauro dei dipinti si ha notizie dal Canonico Giuseppe Campini, nella sua *Descrizione dell'Insigne Basilica di Monza*, conservata manoscritta alla Biblioteca Ambrosiana, e sarebbe stato eseguito, con poco successo, al tempo in cui il cardinale Erba Odescalchi fu arcivescovo di Milano, e cioè dal 1714 al 1737; e che tale preteso restauro non abbia raggiunto un buon risultato lo prova il fatto che pochi anni dopo, nel 1756, il cav. Borroni credette di ravvivarne i colori con una velatura di olio cotto, operazione che doveva riuscire fatale ai dipinti, poichè la verniciatura ad olio non tardò ad annerire.

Al deperimento naturale dei dipinti, e a quello cagionato dalla imperizia dei restauratori, si dovevano aggiungere altri danni non meno gravi: il Calendario necrologico della Chiesa Monzese ricorda anzitutto come la folgore scoppiasse nella Cappella la domenica ultimo giorno di maggio del 1487, *hora uesperarum*, e come ferisse ventiquattro persone e sette ne uccidesse « *qui erant apodiati circha dictam Capellam deuersus sacrastiam* » (Frisi, op. cit., Tom. III, pag. 121);

per cui è probabile che qualche danno abbia subìto altresì la Cappella nella parete a sinistra entrando.

Un altro danno risulta compiuto fin dal tempo della *Visita Pastorale* che il cardinale Federico Borromeo fece nel 1621, leggendosi negli Atti di quella Visita che vi erano gli stalli « *nucea* « *scanna affixa parietibus lateralibus ad usum celebrandi divina officia* » i quali ricoprivano la parte inferiore della zona più bassa dei dipinti: fortunatamente, quando alcuni anni or sono si levarono gli stalli, potè essere messa nuovamente in luce questa parte dei dipinti. Ma il danno maggiore fu certamente prodotto quando si adottò il partito di addossare l'altare alla parete di fondo otturando la finestra e ricoprendo le composizioni pittoriche che la fiancheggiavano.

Questo altare, il quale venne eretto alla fine del secolo XVI, era in legno dorato e con pitture rappresentanti i misteri del Rosario « *tota icona atque gradus subterpositi auro aliisque picturæ* « *ornamentis collucent* », come risulta dagli Atti della Visita Pastorale di quel tempo: e tale era ancora nella seconda metà del secolo scorso, poichè negli Atti della Visita compiuta dall'arcivescovo « cardinale Pozzobonelli nel 1763, a proposito dell'altare, si dice: « *ligneum est inaurato periti ar-* « *tificio polite apteque compactum, quod usque ad fornicem extollitur.* »

Ma pochi anni dopo, e cioè nel 1771, l'altare in legno veniva rimosso per dar luogo ad un barocco altare in marmi di vario colore, e la necessità di dovere incastrare nella parete di fondo le membrature in marmo, ebbe a cagionare danni ben più gravi di quelli che erano stati prodotti dall'adossare alla parete l'altare in legno. Infatti nella ricca Collezione di oggetti d'arte del Principe Trivulzio, si conservano in cornice nera e sotto vetro due frammenti di pittura provenienti dalla Cappella della Regina Teodolinda; sono due teste di Teodolinda e di Autari, ritenuto erroneamente Agilulfo nella Collezione. Secondo una nota manoscritta, posta sul rovescio della cornice dall'abate Don Carlo Trivulzio, le due teste « erano nel muro di facciata in alto, laterali all'ancona dell'altare della Regina Teodolinda. » Vi si aggiunge come, cambiato l'altare nel 1771, il Canonico Frisi, a salvare quelle teste ottenne che si tagliassero o meglio segassero fuori dal muro, in quadratura, e ne formò i due quadri, che il Frisi cedette poi alla Famiglia Trivulzio.

Si può ancora oggidì riconoscere il posto da cui vennero levate le due teste; l'una nella composizione rappresentante l'incontro della Regina Teodolinda con Autari, composizione riprodotta nella Tavola 19, e l'altra nella composizione riprodotta nella Tavola 29. Vi si scorgono infatti le traccie di rotture nel muro, di cent. 30 di lato, in corrispondenza alla testa della Regina e alla testa d'Autari rivolte da sinistra a destra, dimensioni e direzioni che corrispondono appunto a quelle dei frammenti posseduti dal Principe Trivulzio.

Lo stato di deperimento dei dipinti era in questo secolo arrivato al punto che ben poco del disegno e meno ancora del colore si poteva distinguere: circa quarant'anni or sono, reclamando gli studiosi qualche provvedimento per salvare da una completa rovina il dipinto, l'imperatore d'Austria concedeva un sussidio per avviare l'opera del restauro: ma questo si limitò alla prova di ripulimento di una delle composizioni. Fu solo undici anni or sono che si pensò seriamente ad un restauro completo che rimettesse la Cappella nella sua disposizione originaria.

La Commissione Conservatrice dei Monumenti della Provincia di Milano, nel 1880 stabilì le norme per la ripulitura dei dipinti, la quale fu affidata ad Antonio Zanchi di Bergamo, coadiuvato dall'allievo Stefanoni pure di Bergamo. In tale circostanza venne rimosso dalla parete di fondo l'altare barocco e ripristinata la finestra che dall'altare stesso era stata ostruita: in seguito si procedette a rifare gli stucchi nelle parti deteriorate, i quali stucchi vennero nuovamente dorati a cura dei fratelli Mora di Bergamo, mentre in tutte le parti dei dipinti distrutte dall'applicazione dell'altare si passò una tinta neutra che attenua l'impressione del danno subìto: in tal modo si potè, malgrado le molte manomissiomi e il sensibile deperimento delle colorazioni, rimettere sufficientemente in luce la importante opera pittorica.

*

Ed ora, a complemento delle notizie storiche riferentesi alla Cappella della Regina Teodolinda, accenneremo alle vicende della tomba, dopo il secolo XV. Già si disse come all'epoca in cui vennero eseguiti i dipinti, il sarcofago non potesse più avere la posizione originaria a ridosso di una parete, e si disse altresì come le traccie trovate all'atto del rinuovamento del pavimento comprovino come vi sia stato un tempo — che non ci risulta determinato — in cui il sarcofago ebbe a trovarsi isolato, dietro l'altare, nel posto indicato nel disegno planimetrico a pag. 9, lettera *A*. Non è noto in quale anno il sarcofago sia stato asportato dalla Cappella per essere collocato a ridosso della parete della nave trasversale di fronte alla Cappella, posizione che ebbe ad occupare sino al luglio del 1889. Se si sta alla tradizione popolare, tale trasposizione sarebbe stata effettuata nella seconda metà del secolo XVI per ordine del Cardinale Carlo Borromeo, in obbedienza alla disposizione del Concilio Tridentino; ora è bene esaminare quale fondamento possa avere tale tradizione, la quale non è suffragata da alcun documento. Le carte dalle quali dovrebbe risultare il trasporto della tomba — se questo fosse stato effettuato in ossequio ai decreti del Concilio di Trento — tacciono in proposito. Dagli atti della I Visita Pastorale eseguita da S. Carlo nel 1566 alla Basilica di S. Giovanni in Monza, risultano molte disposizioni tendenti a mettere la Basilica in conformità ai decreti del Concilio che si era chiuso nel 1564, ma riguardano specialmente i servizi ecclesiastici pei quali era più urgente una riforma. Nessun cenno in merito alla tomba della Regina. Anche nelle successive Visite, effettuate nel 1569 e 1578, quando già erano state concretate nei Concilii provinciali tutte le discipline relative alle sepolture nelle chiese, non si fa alcun cenno della tomba della Regina.

Di fronte a ciò si presenta la necessità di verificare se realmente la tomba si trovasse in opposizione ai decreti del Concilio di Trento: ora le prescrizioni *De sepulturis*, adottate nel 1.° Concilio Provinciale del 1565 contemplavano il caso di « *sepultura excelso loco posita et ea quæ* « *parietibus inclusa vel adjuncta etiam in una parietum parte eminent*, nisi marmorea aut ærea « sint, *sive illis corpora contegantur sive inania* » per cui la tomba della Regina non poteva cadere nel novero delle tombe da riformare.

Anche l'altra prescrizione del Concilio Diocesano V dell'anno 1578 (Parte I, *Decret. Visitat. Apostol.* verb.: *sepulcra*) « *sepulturæ debent esse remota ab altaribus ita ut sepulturæ ostium longe* « *absit ab altaris scabellis ligneis seu bradella cubitis ad minus tribus* » riguardava il caso di tomba sotto il piano del pavimento e per di più si riferiva alle tombe da costruirsi in avvenire come appare nel passo successivo: « *sepulcrorum ipsorum in posterum ædificandorum ostium longe absit ab altaris scabellis ligneis seu prædella cubitis ad minus tribus* », e cioè metri 1,30. Riguardo alle tombe che non si trovavano nelle condizioni di avere l'apertura distante tre cubiti dal gradino dell'altare, non veniva prescritto l'allontanamento, ma solo la chiusura definitiva, allo scopo di impedire ulteriori inumazioni. « *Ne sepulturæ fiant in choro, vel Capella majori nullo modo. Nec* « *vero in aliis Ecclesiæ locis prope altare, nisi tam longe sepulcra distent, ut sepulcrale os a scabello* « *seu bradella altaris procul absit spatio saltem cubitorum trium. Quæ autem propius extructa jam sunt* « *omnimo amoveri obstruive decrevimus.* » (Conc. Provinc. IV, maggio 1576).

E nel Concilio V: « *illa sepulcra item quorum os bradellæ altaris propius est tribus cubitis, ad* « *tres menses obstruantur, humoque injecto oppleantur.* » (*Decretum V, Synodus Diocesanæ Mediol.* « *Anno MDLXXVIII*). Cosicchè tutte queste prescrizioni non avevano alcun riferimento diretto al caso della tomba della Regina.

Torna poi opportuno citare una interpretazione data a quell'epoca a tali prescrizioni, la quale conferma maggiormente come tutto il riordinamento delle sepolture non potesse riguardare il caso della tomba della Regina. In una lettera della S. Congregazione dei Vescovi e Regolari al Vescovo di Mantova in data 13 ottobre 1570, si dice: « *in dicta tamen S. Pii V dispositione non comprehenduntur monumenta marmorea muris seu columnis adhærentia, prasertim amotis cadaveribus a locis altis, quia hæc nullam indecentiam immo magnum ornamentum afferunt Ecclesiis* ». Da

questo risulta chiaramente come le prescrizioni non miravano affatto a sopprimere i monumenti sepolcrali nelle chiese, il che del resto viene di per sè stesso escluso dal numero considerevole di monumenti che non solo rimasero in posto, ma vennero eretti anche nei secoli successivi a quelle prescrizioni. Se vi era una eccezione da sollevare per la tomba della Regina, questa poteva essere pel fatto che il sarcofago non era aderente alle pareti della Cappella, ma tale eccezione si poteva eliminare col solo spostare il sarcofago di quanto era necessario, perchè avesse ad appoggiarsi alla parete di fondo, col che si sarebbe altresì ottenuto la distanza di tre cubiti dall'altare. Si potrebbe obbiettare che tale partito non poteva essere adottato perchè avrebbe avuto la conseguenza inevitabile di mascherare qualche tratto dei dipinti, per la quale considerazione si sarebbe adottato invece il partito di asportare il sarcofago dalla Cappella; ma per verità l'ultimo quarto del secolo XVI non era certamente un tempo in cui potessero avere gran peso tali considerazioni d'indole archeologica; infatti, allorquando negli ultimi anni di quel secolo si istituì la Confraternita del SS. Rosario, il nuovo altare venne adornato con una « *iconam eleggantem parieti posteriori adherentem alte extructam in qua media imago sculpta Beatiss. Virginis Mariæ cum infantulo* » (Arch.° Curia Arcivesc., Vol. 26 — Atti Visite Pastorali — Pieve di Monza), per cui i dipinti della parete di fondo non solo vennero in gran parte mascherati, ma irrimediabilmente danneggiati.

Resterebbe ancora una frase del passo succitato della lettera al Vescovo di Mantova, la quale potrebbe lasciare un dubbio circa la regolarità della tomba della Regina rispetto alle prescrizioni *De Sepulcris:* vi si dice infatti che si potevano lasciare in posto le tombe « *præsertim amotis cadaveribus a locis altis* » per cui si sarebbero dovuti togliere gli avanzi della Regina Teodolinda dal sarcofago: ma tale prescrizione avrebbe dovuto avere effetto qualunque fosse stata la posizione della tomba nella Chiesa, anche se questa si fosse già trovata a quell'epoca nella posizione ch'ebbe ad occupare per circa tre secoli nella navata trasversale, giacchè non era col trasportare il sarcofago fuori della Cappella che si sarebbe ottemperato a quella prescrizione. Bisogna quindi conchiudere che, se all' epoca di San Carlo si procedette alla trasposizione del sarcofago, ciò avvenne per considerazioni che non riguardano direttamente i decreti succitati.

La causa potrebbe rintracciarsi in quella specie di culto che la popolazione Monzese dimostrò sempre per la Regina Teodolinda, culto che era continuamente alimentato dalle cerimonie che intorno alla tomba si compivano ogni anno: ciò chiarirebbe come San Carlo — il quale spiegò sempre una grande severità per ogni traviamento del culto — abbia pensato a far rientrare nei giusti limiti la devozione del popolo per la memoria della Regina: così, allo scopo di togliere ogni causa o pretesto di culto eccessivo, egli può avere deliberato di asportare la tomba allo scopo altresì di cambiare, mediante una nuova dedica della Cappella, la denominazione che aveva di Cappella della Regina: ma tutto ciò rimane nel campo delle semplici ipotesi, fondate sulla tradizione, rilevata solo da un cronista Barnabita verso la fine del secolo XVI, e dal Canonico Campini nel secolo successivo: giacchè nè il motivo che promosse il trasporto, e neppure l'operazione del trasporto della tomba, si trovano ricordati nei documenti dell'epoca: così pure non consta che nella circostanza del trasporto, la tomba sia stata aperta ed esplorata. Una esplorazione sarebbe stata compiuta nel secolo XVII dal Cardinale Federico Borromeo, ed è così menzionata dal Canonico Campini nel suo Manoscritto conservato alla Biblioteca Ambrosiana: « Il sarcofago « è assai macchinoso di marmo bianco tutto liscio senza un menomo segno di scoltura, si sostiene « da quattro piccole colonne pure di marmo e di maniera gottica come quello: racchiude per quanto « ne narra una antica tradizione, tre separate cassette di piombo con i corpi di Teodolinda, « Agilulfo e Adaloaldo loro figlio, levati da terra dove giacquero alcuni secoli, al rifferir del Bonin- « contro (ad annum 638) e riposti in esso circa l'anno 1000 (?). Avendosi della stessa Regina speciale « opinione di santità, l'arca venne sollevata dietro l'altare dei SS. MM. Vicenzo e Anastasio, titolo « che tuttora mantiene la Cappella, donde ne fu levata per decreto di San Carlo, riposta nel sito « presente e formata l'ancona in sua vece con la Compagnia del Rosario. Attestò già l'antico Cano- « nico Missaglia di avere udito dalli antenati, che trovandosi incognito in Monza il Cardinale Arci- « vescovo Federigo Borromeo, l'habbia di notte tempo fatta aprire segretamente, ove trovò solo « poche ossa e cenere ».

Non vi è ricordo che durante i secoli XVII e XVIII la tomba abbia subito altre vicende.
Or sono circa quarant'anni, si colse l'occasione della presenza degli operai scalpellini, che compivano il nuovo pavimento in marmo della Basilica, per praticare in un fianco del sarcofago un foro, allo scopo di esaminarne l'interno e, secondo la testimonianza di qualcuno che ancora ricorda tale esame, nella tomba si sarebbe notata ancora una cassetta in legno.

Altare della Corona Ferrea
secondo il disegno dell'Arch. Luca Beltrami.

Finalmente due anni or sono, ultimato il restauro dei dipinti, il R. Ministero della Pubblica Istruzione affidava a chi scrive queste note storiche, l'incarico di fare il pavimento in marmo della Cappella, di studiare la sistemazione definitiva della tomba della Regina e di progettare l'altare destinato a custodire la Corona Ferrea.

In tale circostanza si dovette determinare la posizione da assegnare alla tomba, e di fronte alla impossibilità di poterla adossare alla parete senza mascherare i dipinti di fondo — benchè questi si trovino già gravemente manomessi dalla menzionata applicazione dell'altare alla parete — e considerato altresì che il tenere la tomba molto staccata dalla parete di fondo avrebbe prodotto l'inconveniente di ingombrare troppo lo spazio già limitato che rimarrà libero, quando nel mezzo della Cappella sarà innalzato il progettato altare, si adottò il partito di tener la tomba a soli cent. 60 dalla parete, col che si ebbe la opportunità di collegare solidamente la tomba al muro di fondo mediante tiranti in ferro, lasciando al tempo stesso sufficiente agio per poter esaminare le poche di dipinti che si trovano dietro la tomba.

A complemento della sistemazione definitiva della Cappella della Regina non rimane che la esecuzione dell'altare destinato a contenere la Corona Ferrea, e la sostituzione di un cancello in ferro battuto alla balaustrata barocca che ora divide la Cappella dalla navata trasversale, i disegni delle quali opere già vennero approvati dal R.° Ministero della Pubblica Istruzione.

LUCA BELTRAMI.

# FAMIGLIA ZAVATTARI

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Cristoforo** lavora al Duomo di Milano dal 1404 al 1409 (Doc. I e II) | . . . . . . . | **Franceschino** (de Mediolano) lavora al Duomo di Milano nel 1417 (Doc. III e IV) è padre di | . . . . . . | **Giovanni** risulta solo dal Docum. VIII come padre di | **Guglielmo** (?) |
| . . . . . . . . | **Ambrogio** lavora al Duomo di Milano dal 1456 al 1459 (Doc. V e VI): ha una figlia **Maurizia** che muore in tenera età nel 1479 a Milano (Docum. IX) | **Gregorio** lavora a Corbetta nel 1475, a Caravaggio nel 1477 (Doc. VII), a Milano nel 1479 (Doc. VIII): ha una figlia **Bernardina** che muore di 2 anni nel 1479 a Milano (Doc. IX) | **Vincenzo** (?) | **Francesco** lavora a Milano nella chiesa di S. Margherita nel 1479 (Doc. VIII) | **Giangiacomo** (?) |

*Nota:* Ambrogio, coetaneo di Gregorio, è forse figlio di Franceschino, come potrebbe esserlo Vincenzo; in tal caso è a notare come i tre fratelli porterebbero i nomi di tre Santi dipinti nella Cappella.

## DOCUMENTI RELATIVI AI ZAVATTARI

I.

Provisum est quod providi viri magister Zannotus de Vanzono et Christoforus de Zavatariis pictor, pro parte ac nomine fabricæ . . . . videant et diligenter examinent opus vitriatarum . . . .

26 ott. 1404. *Ann. Fabb. Duomo*, Vol. I, pag. 264.

II.

. . . . datum Christoforo Zavatario pinctori pro operibus septem quibus laboravit ad deaurandum figuram prædictam, cum certis aliis figuretis ibi existentibus: libras 16, sol. 8.

31 maggio 1409. *A. F. D.*, App. I, pag. 292.

III.

. . . . lecta quadam supplicatione producta per Francischinum de Zavatariis de Mediolano pictorem, per quam enarrat offerre se paratum cum effectu velle facere seu fabricare cum adiutorio peritorum, illas vitriatas duas fenestrarum duarum magnarum sitarum post ecclesiam fabricæ versus Campum Sanctum, videlicet illas duas ab utraque parte fenestræ magnæ de medio fieri necessarias . . . .

. . . . Ita conclusum fuit fabricatio vitreatarum dictarum debere, pactis, modis et conventionibus, quibus supra, dari præfato magistro Francischino de Zavatariis et non alicui alteri personæ.

9 febb. 1417. *A. F. D.*, Vol. II, pag 23.

IV.

Mafiolus de Cremona, dictus de la Rama, mutuo recepit a Stefanino de Dugnano fabricæ tesaurario super ejus ratione vitreatarum per ipsum fiendarum super fenestris duabus magnis Ecclesiæ majoris Mediolani respicientibus versus Campum Sanctum, videlicet super illis duabus quæ sunt a parte fenestræ magnæ de medio, in qua est razia cum aquila quæ data est magistro Stefanino de Pandino pinctori ad fatiendum et hoc secundum conventionem factam cum suprascripto magistro Mafiolo, qui magister Mafiolus se convenit cum dom. deputatis fabricæ de fatiendo dictas vitreatas loco et scontro Francischini de Zavatariis pinctoris, cui deliberatæ fuerunt dictæ vitreatæ in generali consilio fabricæ die martis 9 februarii anni præsentis.

31 ott. 1417. *A. F. D.*, App. I, pag. 317.

V.

. . . . Ambrosio de Zavatariis pictori pro solutione picturæ et ornamenti facti ad figuram et imaginem Sancti Johannis factam in formam aquilæ in sumitate croxeræ capellæ constructæ in ecclesia dominæ Sancte Mariæ Majoris Mediolani sub vocabulo quatuor evangelistarum, juxta conventionem et mercatum factum cum dicto Ambrosio per dominos negotiorum gestores fabricæ, quæ pictura et ornamentum visum et laudatum fuit: libras 8.

12 agosto 1456. *A. F. D.*, Vol. II, pag. 166.

VI.

. . . . Ambrosio de Zavatariis pictori pro ejus solutione unius majestatis per eum factæ et depictæ, pro ponendo ad capsetam altaris majoris examinatam per Christoforum de Moretis et Gotardum de Scotis pictores.

17 dic. 1459. *A. F. D.*, Vol. II, pag. 195.

VII.

. . . .et atrovo per quello me ha referto a bocha et in scripto li dicti M.ri Jacomino et compagni restare creditori per la depinctura de due capellette depincte nella suddetta chiexa (Santuario di M. V. in Caravaggio I) extimata con il sacramento dato ad loro per mi de estimar justamente dicta depinctura per M.ro Gregorio de Zavatariis, M.ro Joh. Jacomo de Lode et lo M.ro Rafael de Vaprio.

Datum Mediolani die VII augusti 1477. Lettera di Bartol. Gadio al Duca di Milano.

VIII.

Ai 3 marzo 1479, a rogito notajo Zunico, vennero stipulate le condizioni per la decorazione pittorica della Chiesa di S. Margherita in Milano, fra Bianca Trivulzio, vedova di Ant.° da Vimercate, e i pittori *Mag. Grigorius de Zavatariis fil. qdam Francisci, et Franciscus de Zavatariis fil. qdam Johannis.*

Archivio Notarile di Milano. — Vedi E. Motta, Libri di Casa Trivulzio nel Secolo XV.

IX.

16 nov. 1479, muore nella Parrocchia di S. M. alla Porta, Bernardina figlia di Gregorio Zavattari.
24 nov 1479, muore nella stessa Parrocchia, Maurizia figlia di Ambrogio Zavattari.

Necrologio Milanese, all'Archivio di Stato.

# ORDINE DELLE COMPOSIZIONI

## RELATIVE ALLA VITA DELLA REGINA

| | | |
|---|---|---|
| 1.ª Zona (Superiore) | da Tavola IV | a Tavola V |
| 2.ª Zona | da Tavola VI | a Tavola XIII |
| 3.ª Zona | da Tavola XIV | a Tavola XXIII |
| 4.ª Zona | da Tavola XXIV | a Tavola XXXIII |
| 5.ª Zona (Inferiore) | da Tavola XXXIV | a Tavola XLII |

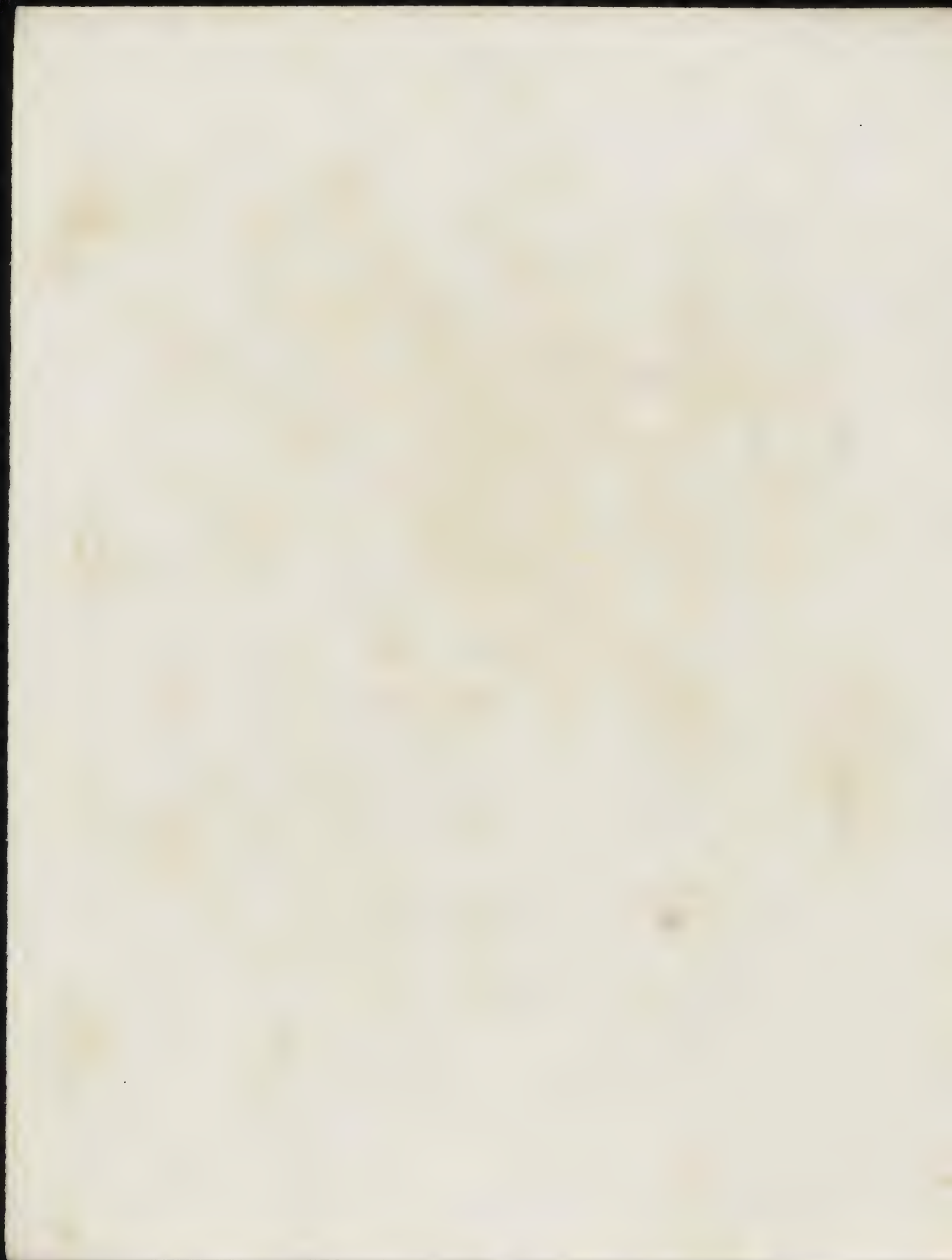
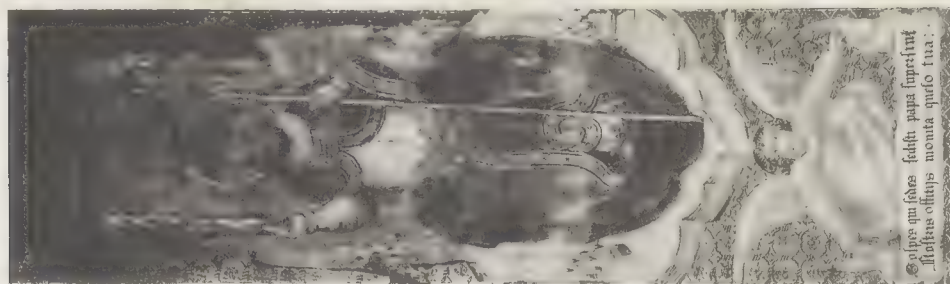
Carlo Fumagalli fotografo

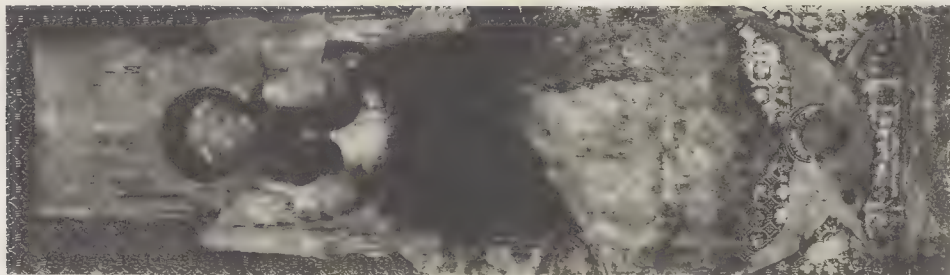
Eliot. Calzolari e Ferrario. Milano

Veduta complessiva della Cappella, sul cui frontone sono rappresentati il re Agilulfo e la regina Teodolinda che porgono i loro omaggi a S. Giovanni Battista.

Carlo Fumagalli fotografò

Eliot. Calzolari e Ferrario, Milano

Volta della Cappella, dove sono rappresentati, oltre i quattro Evangelisti, i Santi Titolari della medesima: Vincenzo, Stefano e Lorenzo martiri, e Anastasio e Compagni Confessori.

Tav. III.

Carlo Fumagalli fotografo. — Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

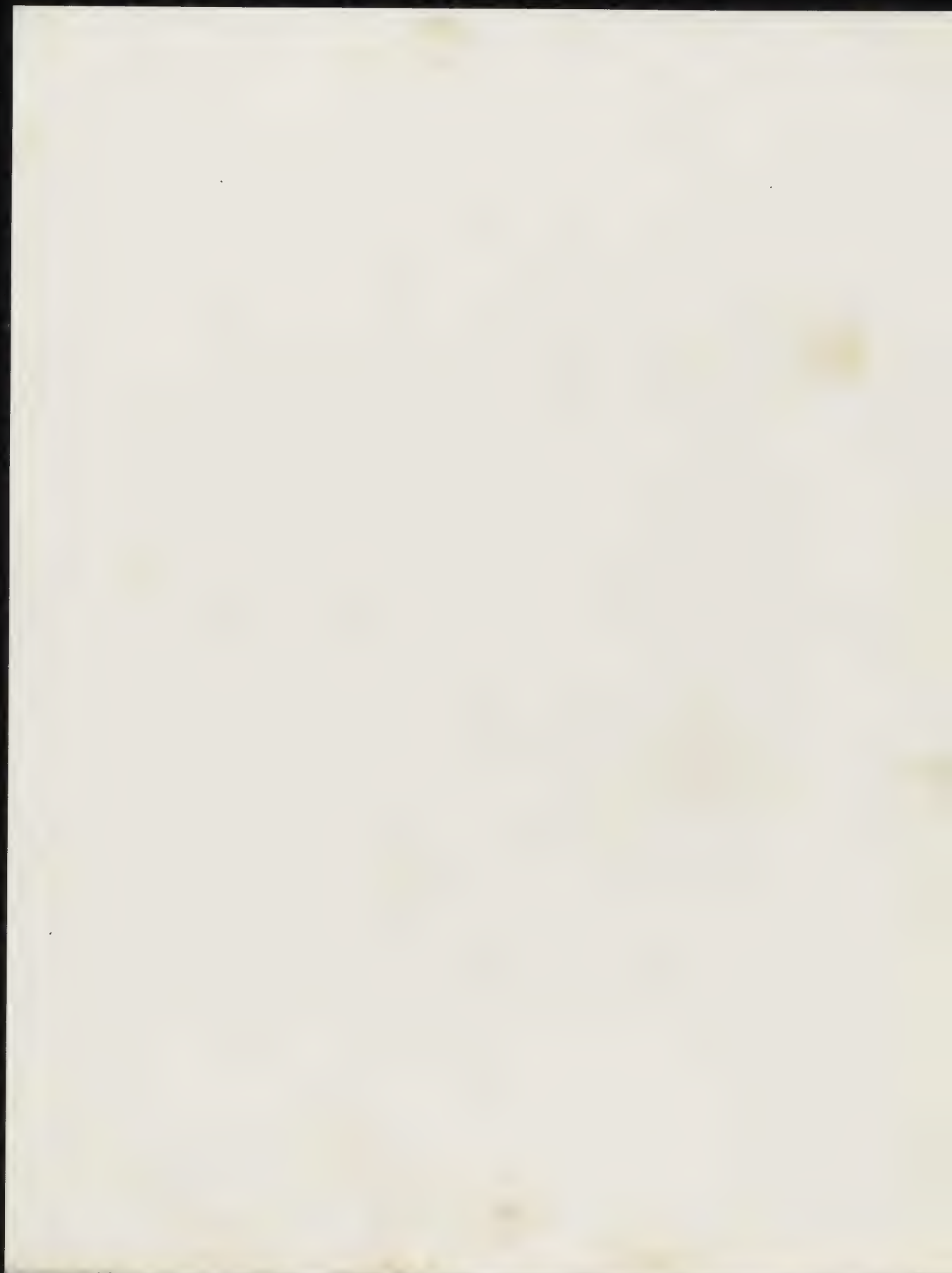
S. Gregorio — S. Ambrogio — S. Gio. Crisostomo — S. Tomaso

I quattro dottori della Chiesa sulle spalle dall' arco d' entrata alla Cappella.

Carlo Fumagalli fotografo

Eliot. Calzolari e Ferrario Milano

Ambasciatori di Autari, re dei Longobardi, chiedono a Childeberto, re dei Franchi, la sua sorella per isposa al loro sovrano, e ripartono per l'Italia.

Carlo Fumagalli fotografo — Edit. Calzolari e Ferrario Milano

Ambasciatori che domandano a Garibaldo, re di Baviera, la sua figlia Teodolinda per isposa ad Autari.

Tav. VI.

Carlo Fumagalli fotografo. — Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Ottenuto da Garibaldo l'assenso, gli ambasciatori vanno a far visita alla sua figlia Teodolinda.

Tav. VII.

Carlo Fumagalli fotografo

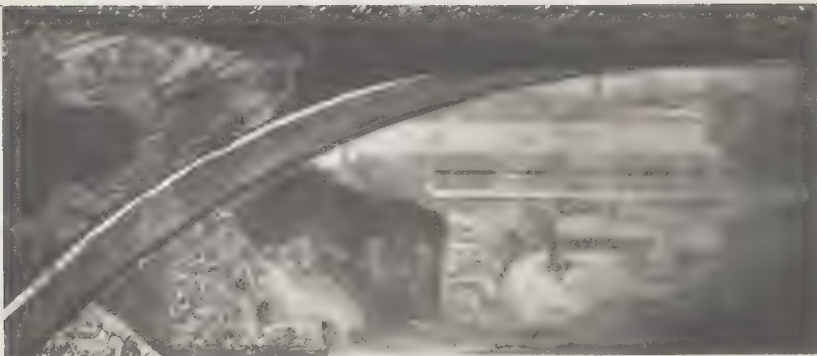
Eliot. Calzolari e Ferrario, Milano

Gli ambasciatori Longobardi che rendono omaggio a Teodolinda.

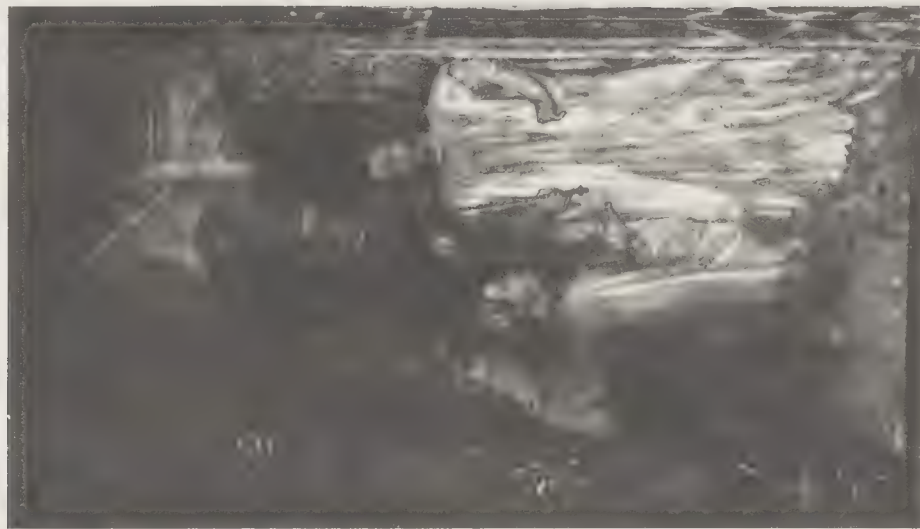
Tav. VIII.

Carlo Fumagalli fotografo — Eliot. Calzolari e Ferrario, Milano

Inviati spediti in Italia da Garibaldo, re di Baviera, ad ossequiare Autari.

Carlo Fumagalli fotografo

Eliot. Calzolari e Ferrario Milano

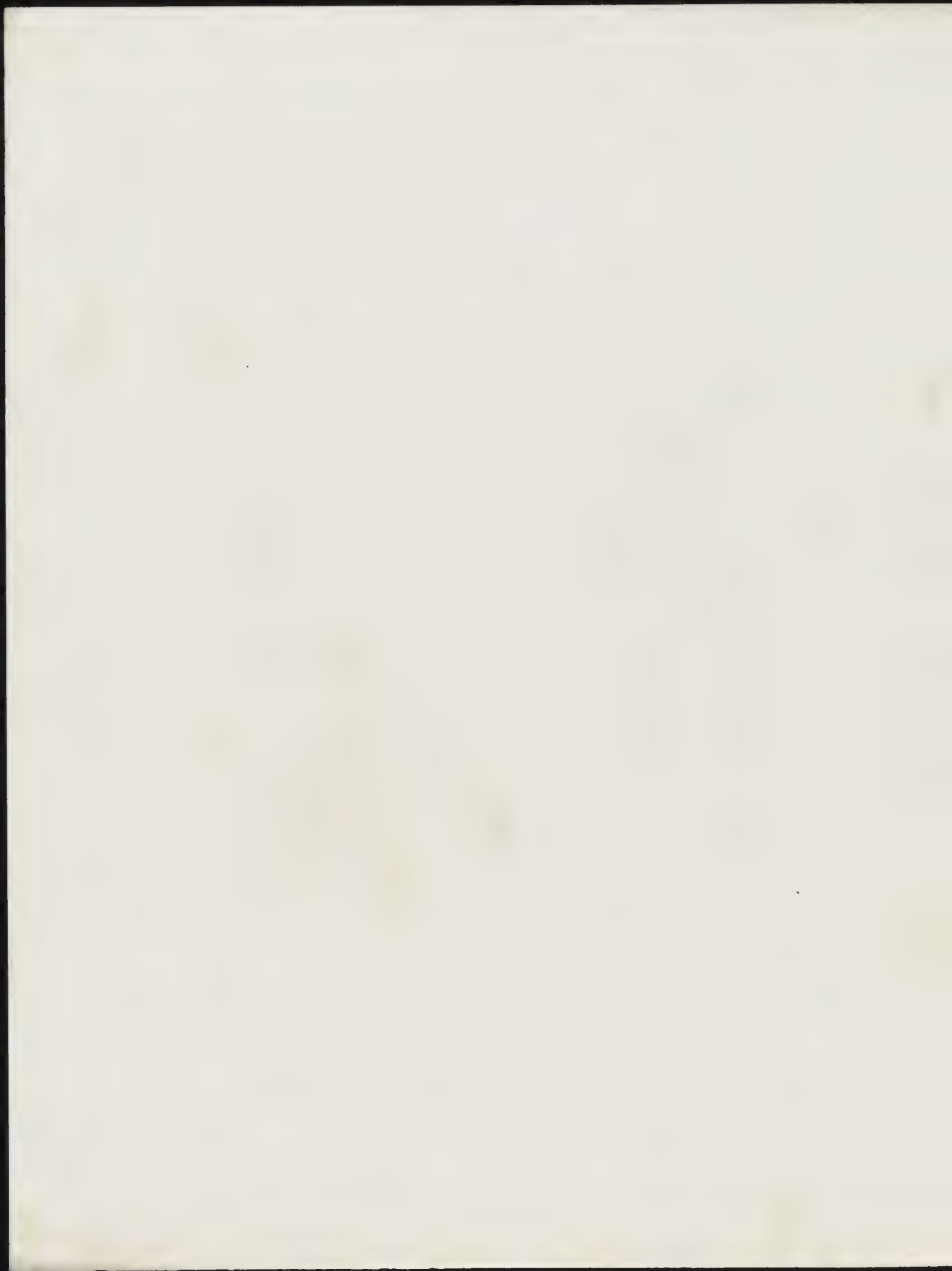
Gli inviati Bavaresi annunciano ad Autari l'assenso del loro re a dargli Teodolinda in isposa, e ritornano in Baviera.

Carlo Fumagalli fotografo.

Eliot. Calzolari e Ferrario - Milano

Autari, ragguagliato dai suoi ambasciatori delle singolari prerogative di Teodolinda, infingendosi un ambasciatore, va con altri in Baviera a recarle doni.

Tav. XI.

Carlo Fumagalli fotografo — Eliot. Calzolari e Ferrario, Milano

Autari ricevuto come ambasciatore presenta i doni a Teodolinda.

Tav. XII.

Carlo Fumagalli fotografo

Eliot. Calzolari e Ferrario Milano

Autari sconosciuto ritorna in Italia, accompagnato sino ai confini da Baroni Bavaresi.

Tav. XIII.

Carlo Fumagalli fotografò. Eliot. Calzolari e Ferrario - Milano.

Garibaldo solennizza nella sua reggia le prossime nozze di Teodolinda con Autari re dei Longodardi.

Tav. XIV.

Carlo Fumagalli fotografo — Eliot. Calzolari e Ferrario Milano

Nella guerra mossa da Childeberto, re dei Franchi, a Garibaldo, i Bavaresi sono vinti e posti in fuga.

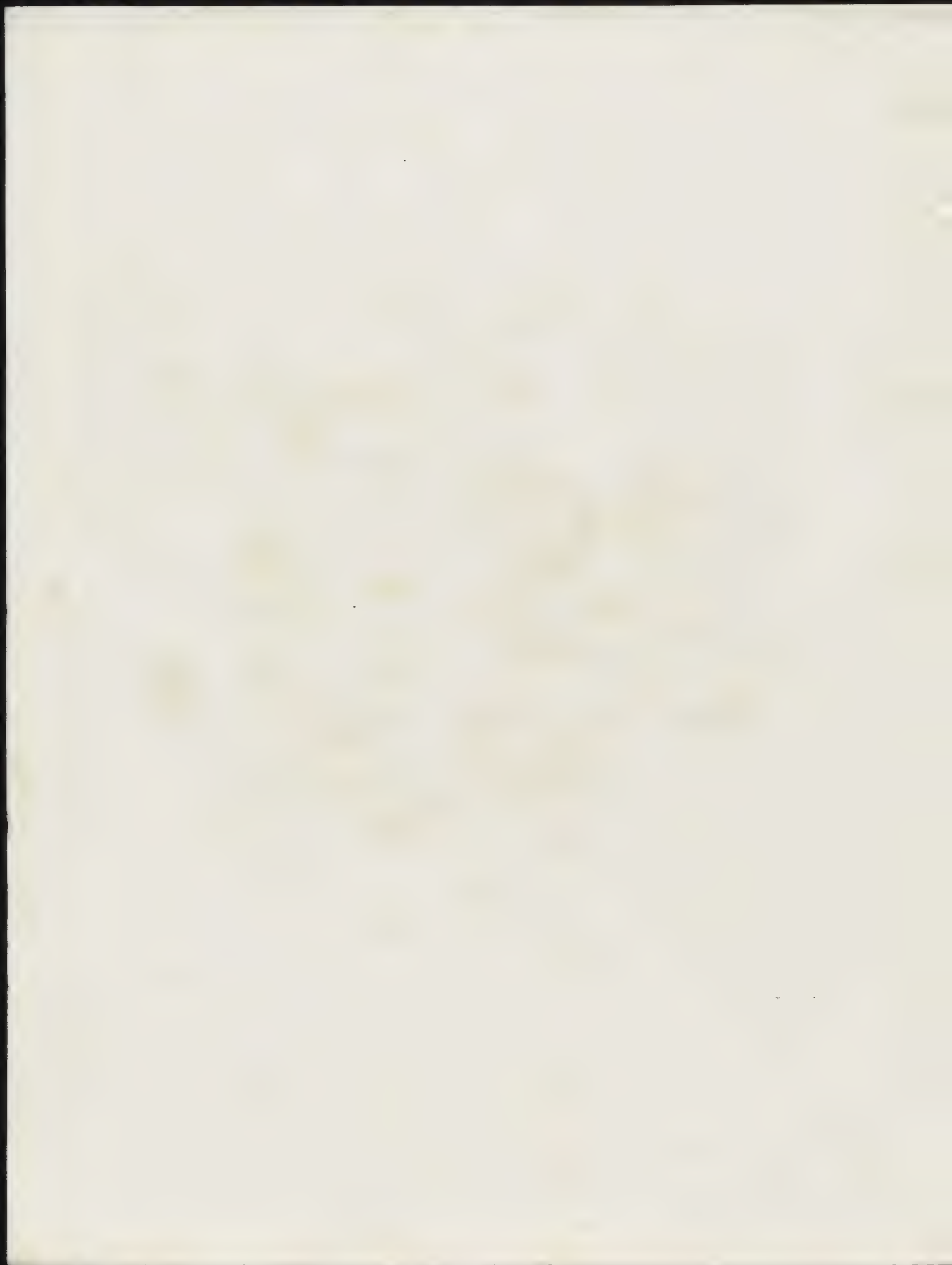
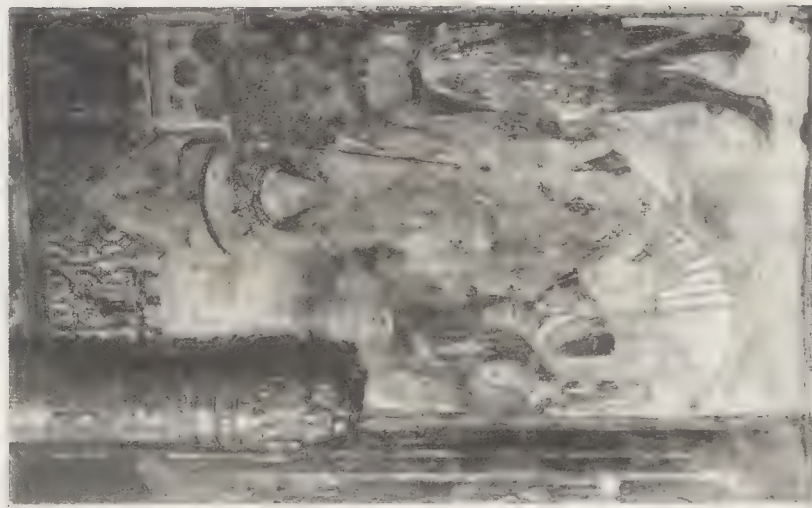
Tav. XV.

Carlo Fumagalli fotografo — Eliot. Calzolari e Ferrario, Milano

Teodolinda, scansando i torbidi della guerra, s'avvia verso l'Italia con Godoaldo suo fratello.

Carlo Fumagalli fotografò.

Eliot. Calzolari e Ferrario -- Milano.

Teodolinda è accolta ai confini d'Italia da cavalieri Longobardi.

Tav. XVII.

Carlo Fumagalli fotografo. Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Teodolinda spedisce ambasciatori ad Autari per dargli nuova del suo arrivo in Italia.

Tav. XVIII.

Carlo Fumagalli fotografò. — Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Autari accompagnato da cavalieri della sua Corte, muove ad incontrare Teodolinda.

Tav. XIX.

Carlo Fumagalli fotografo. E iot Calzolari e Ferrario – Milano.

Incontro di Autari e di Teodolinda in una campagna fuori di Verona.

Carlo Fumagalli fotografò. Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Solenne celebrazione delle nozze di Autari con Teodolinda, avvenuta il 15 maggio 590 in una campagna di Verona.

Tav XXI.

Carlo Fumagalli fotografo — Eliot. Calzolari e Ferrario, Milano

Solenne entrata in Verona di Autari e Teodolinda.

Carlo Fumagalli fotografo

Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Autari dichiara Teodolinda regina dei Longobardi e la presenta ai Grandi della sua Corte.

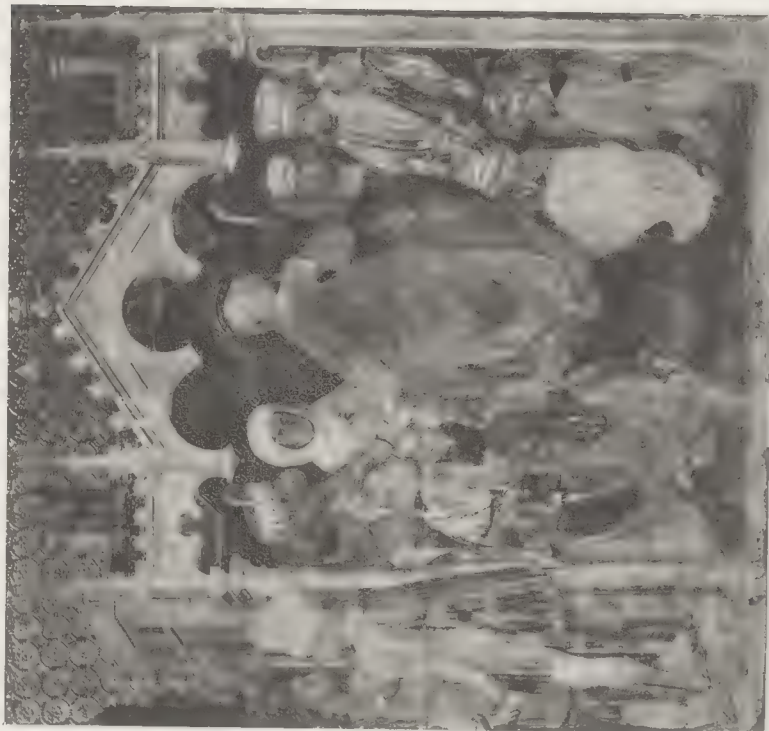
Tav. XXIII.

Carlo Fumagalli fotografò. — Eliot. Calzolari e Ferrario - Milano.

Autari si spinge vittorioso sino a Reggio di Calabria,
dove, toccando una colonna sulla spiaggia del mare, dice: « *Fin qui giungeranno i confini dei Longobardi* ».

Tav. XXIV.

Carlo Fumagalli, fotografo. Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Solenni funerali celebrati in Pavia al re Autari morto il 5 settembre 590.

Tav. XXV.

Carlo Fumagalli fotografo. — Eliot. Calzolari e Ferrario - Milano.

I Grandi del regno adunati in Pavia, concedono a Teodolinda la scelta del secondo marito e successore nel regno.

Carlo Fumagalli fotografò. Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Agilulfo, duca di Torino, riceve una lettera di Teodolinda, colla quale lo chiama a Pavia.

Tav. XXVII.

Carlo Fumagalli fotografò. Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

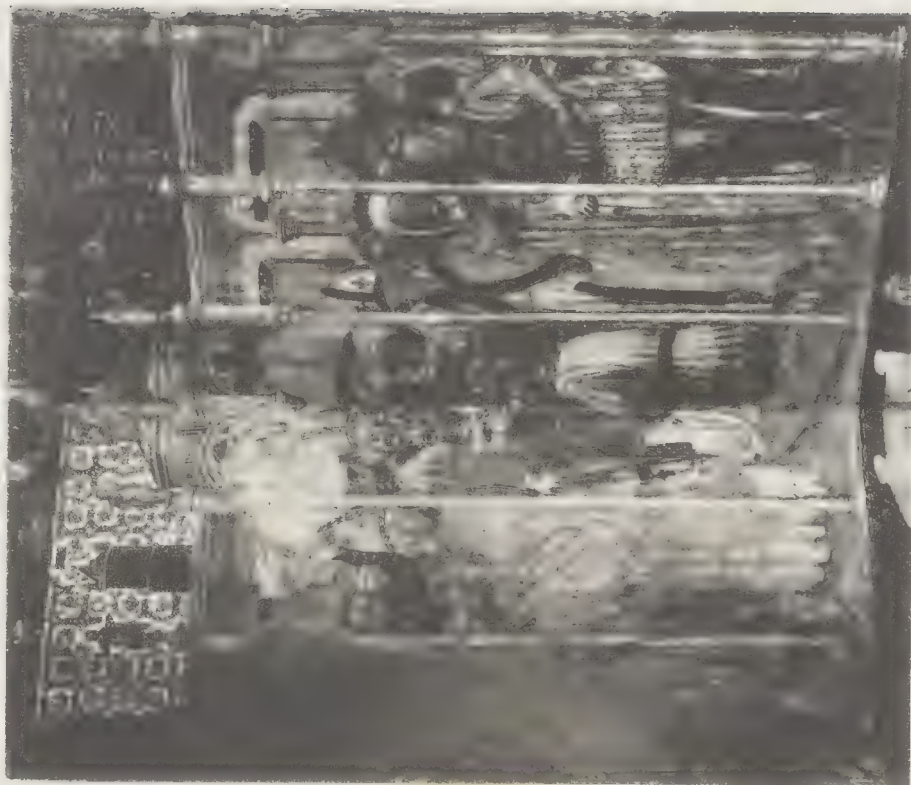
Teodolinda va incontro ad Agilulfo, e porgendogli da bere gli dà a conoscere il suo disegno di eleggerlo a consorte.

Tav. XXVIII.

Carlo Fumagalli fotografo.

Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Agilulfo, persuaso da Teodolinda, abiura l'Arianesimo e viene solennemente battezzato in Pavia.

Tav. XXIX.

Carlo Fumagalli fotografo. Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Agilulfo è incoronato re dei Longobardi in Pavia nel novembre 590.

Tav. XXX.

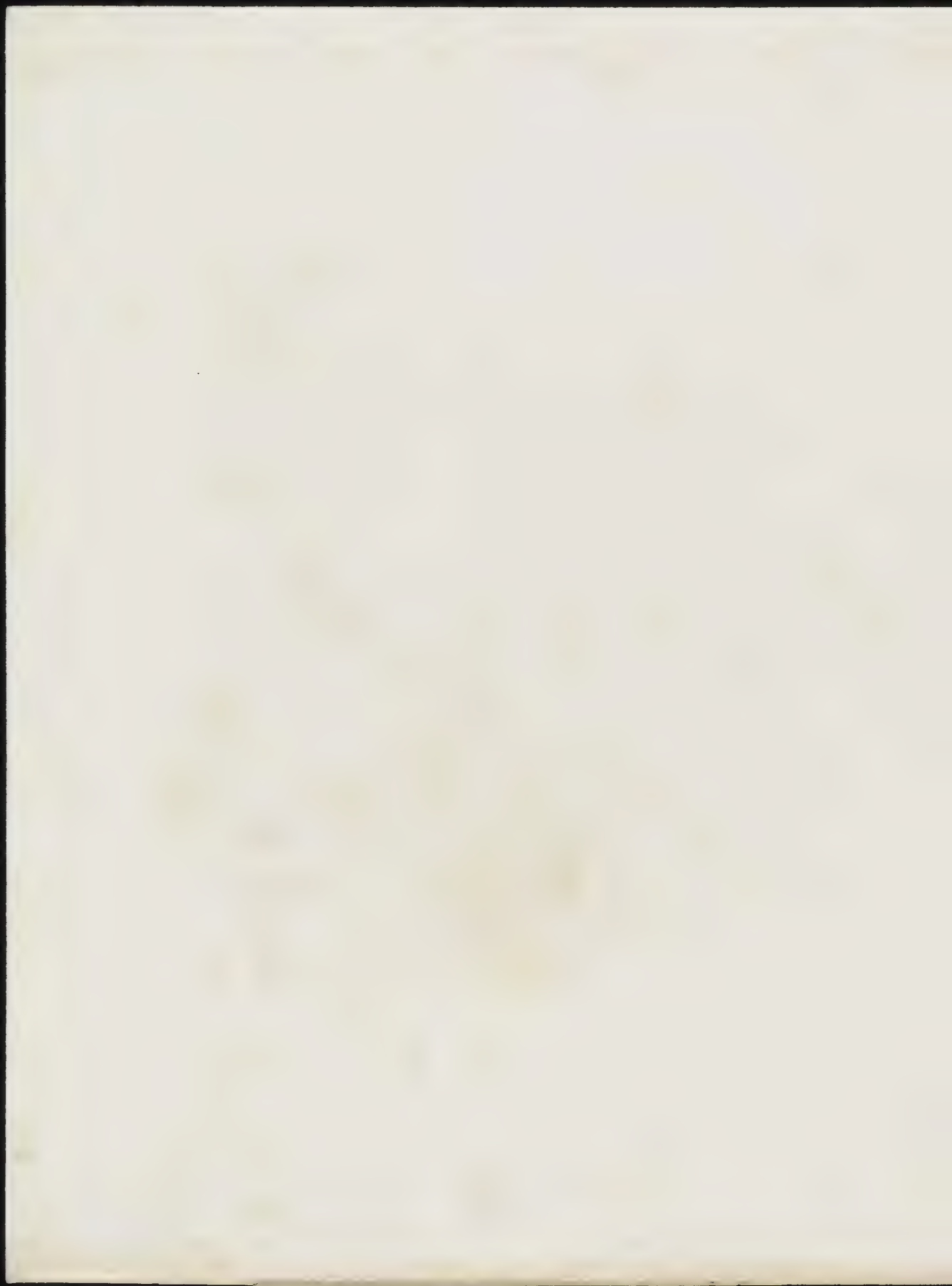
Carlo Fumagalli fotografò. Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Solenne celebrazione del matrimonio di Teodolinda con Agilulfo, avvenuta nel novembre 590.

Tav. XXXI.

Carlo Fumagalli fotografo

Eliot. Calzolari e Ferrario Milano

Convitto per solennizzare le regie nozze di Teodolinda con Agilulfo.

CAPPELLA DELLA REGINA TEODOLINDA IN MONZA

Tav. XXXII.

Carlo Fumagalli fotografò.

Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Teodolinda ed Agilulfo escono da Pavia per recarsi alla caccia.

Tav. XXXIII.

Carlo Fumagalli fotografò. Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Dormendo la regina, in sognò le vien suggerito d'erigere un tempio dove le apparirà una colomba, e subito esce da Pavia in traccia dell'indicato segno.

Carlo Fumagalli fotografo. — Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Teodolinda, giunta a Monza per cacciare, vede la misteriosa colomba, e ringrazia Dio d'averle segnato il luogo dove erigere il tempio.

Tav XXXV

Carlo Fumagalli fotografo — Eliot. Calzolari e Ferrario Milano

La regina Teodolinda assiste ai primi lavori per la costruzione della Basilica Monzese.

Tav. XXXVI.

Carlo Fumagalli fotografo — Fot. Calzolari e Ferrario - Milano.

Costrutta la basilica nel 595, Teodolinda la dona di vasi sacri che fa costruire con un prezioso idolo antico.

Tav. XXXVII.

Carlo Fumagalli fotografò.

Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

La regina Teodolinda alla presenza del figlio Adaloaldo, successo nel 615 al defunto Agilulfo, detta l'atto di donazione e dotazione della basilica di S. Giovanni Battista.

Carlo Fumagalli fotografò.

Eliot. Calzolari e Ferrario - Milano.

Teodolinda fa consegnare all'arciprete mitrato i suoi doni preziosi: la chioccia coi pulcini, calici, corone, ecc.

Tav. XXXIX.

Carlo Fumagalli fotografo.

Eliot. Calzolari e Ferrario – Milano.

Morte del re Adaloaldo, avvenuta nel 625, alla quale assiste la Regina e che, da un cortigiano, è annunciata al popolo.

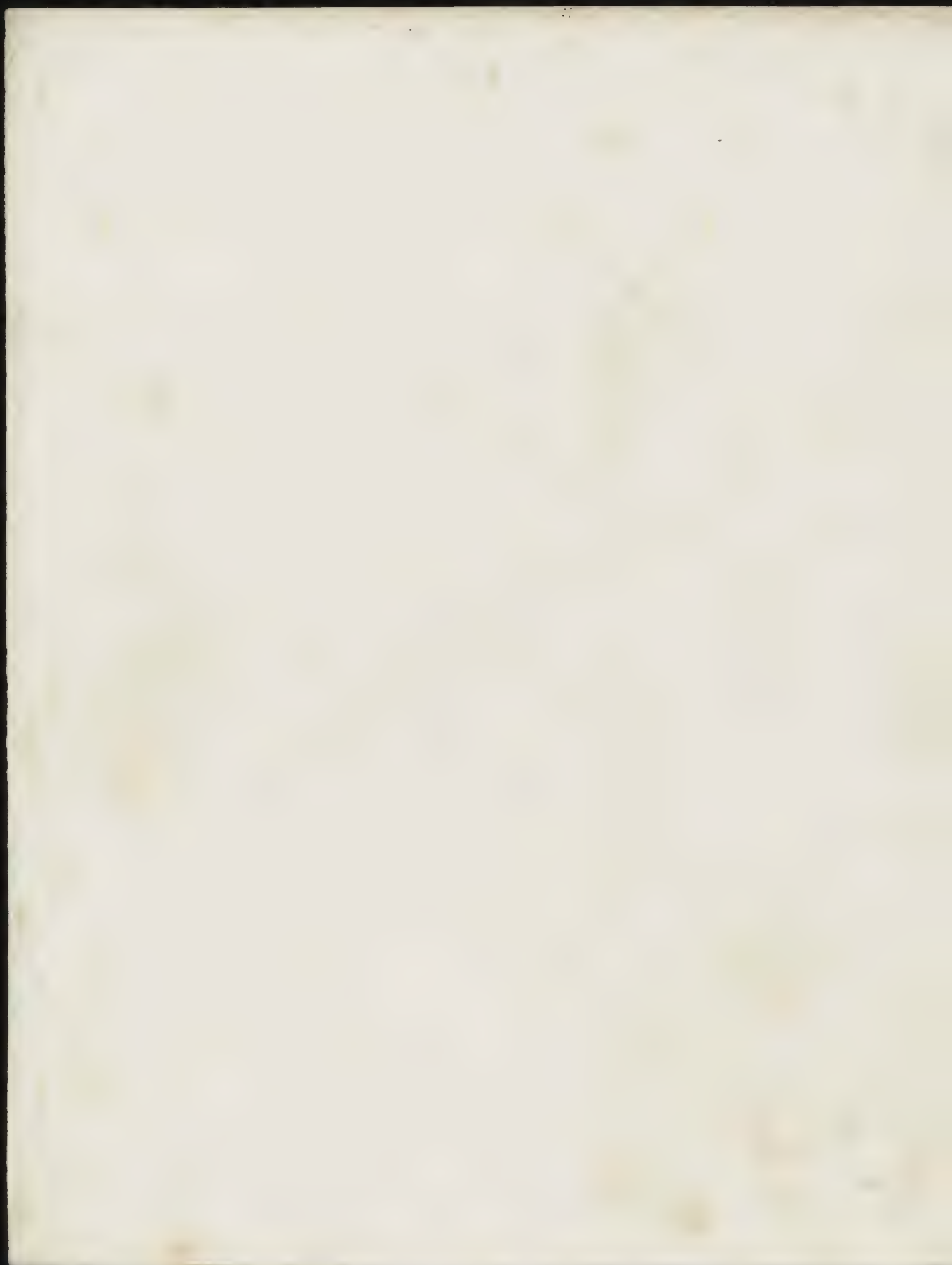
Carlo Fumagalli fotografò. Eliol. Calzolari e Ferrario – Milano.

S. Gregorio Magno spedisce reliquie alla regina Teodolinda e queste sono dal messo pontificio consegnate all'Arciprete monzese alla presenza della Regina.

Tav. XLI.

Carlo Fumagalli fotografo

Eliot. Calzolari e Ferrario, Milano

Morta la regina Teodolinda il 22 gennaio 627, le si celebrano in Monza splendidissimi funerali.

Carlo Fumagalli fotografo

Eliot. Calzolari e Ferrario. Milano

Sbarcato in Italia l'Imperatore d'Oriente Costante II per soggiogare i Longobardi, un pio romito ne lo dissuade: perchè *il Regno dei Longobardi non può esser vinto avendo la protezione di S. Gio. Battista a cui la Regina eresse un tempio.* – L'Imperatore rinuncia all'impresa e ritorna a Costantinopoli.